

Zum Einfluß von Textgattungen und Textstrukturen auf die musikalische Gestaltung deutschsprachiger Oratorien des 18. und frühen 19. Jahrhunderts

Das Generalthema des Kongresses, «Musik als Text», löst zunächst ein spontanes Korrekturbedürfnis aus: «Musik und Text» entspräche eher dem traditionellen Kategorienvorverständnis unseres Faches. Und selbst dabei regt sich noch Widerspruch, denn die in Frage stehende Einheit oder Nichteinheit pflegt vielmehr umgekehrt mit «Text und Musik» (wenn nicht gar atomisiert mit «Wort und Ton») bezeichnet zu werden. Dies ist symptomatisch für die Priorität, in der die beiden Ebenen von Vokalmusik gesehen werden und die freilich auch der Genese von Libretto und Komposition entspricht. Dieser zur Selbstverständlichkeit gewordene Usus wird dann evident, wenn man ein Gedankenexperiment mit entgegengesetzter Voraussetzung versucht: Ist ein auskomponiertes Werk denkbar, in welches in einem zweiten Schritt ein Libretto (hineingedichtet) wird? — Allenfalls den nachträglichen Einbau eines aus anderer Quelle bereits vorliegenden Textes in eine geschlossene musikalische Struktur kennt die Musikgeschichte.

Vor diesem Hintergrund scheint die Frage nach Einflüssen von Textgattungen und Textstrukturen auf kompositorische Entscheidungen gerechtfertigt. Und sie ist ja auch nicht neu. Für das deutsche Oratorium des 18. und 19. Jahrhunderts dürfte sie um so brisanter sein, als gerade diese Werkgattung eine besonders changierende Entwicklung durchlief — eine Entwicklung, die aus der Funktion des Textes und damit zugleich aus der Funktion des jeweiligen Gesamtwerkes ihre wesentlichen Impulse empfing.

Im Gegensatz einerseits zur Messe oder anderen liturgisch fixierten lateinischen Texten, die zur Vertonung bereitstehen, sowie andererseits zur Oper mit ihrer prinzipiell freien Stoffwahl, bei der textlich und szenisch agierende Personen ausschließlich selbst die Handlung tragen (und zugleich reflektieren), ohne daß es eines Erzählers bedarf, sieht sich das Oratorium immer wieder aufs neue genötigt, seine Textstruktur gegenüber der Geschichte der Gattung und gegenüber den zeitgenössischen Ausprägungen benachbarter Vokalgestaltungen sowie vor dem Hintergrund eines allgemeinen Säkularisierungsprozesses zu legitimieren. Dadurch wird die Entstehung vielgestaltiger Konstellationen zwischen den zu vertonenden Textgrundlagen und ihrer gattungsspezifischen musikalischen Darstellung begünstigt.¹

Gerade der Wandel von der oratorischen Passion zum Passionsoratorium im 18. Jahrhundert spiegelt jenen Legitimationsdruck wider: Nachdem die Dominanz des Bibeltexes durch eingeschobene freie Dichtungen bereits in Frage gestellt war, «kippt» nun mit der Paraphrasierung oder (kompilierenden) Neudichtung das Textverständnis, indem die Textform keinen prinzipiellen Beschränkungen mehr unterliegt, während zugleich jedoch die inhaltliche Bindung an die biblische Textvorlage gewahrt bleibt.

Eine der beliebtesten Passionsdichtungen des frühen 18. Jahrhunderts, Barthold Heinrich Brockes' *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus aus den vier Evangelisten* aus dem Jahre 1712, zeigt exemplarisch den Übergangscharakter jener Textgattung: Sowohl die Verbindung der wörtlichen Redepassagen durch Worte eines Evangelisten (obwohl diese so in keinem Evangelistenbericht des Neuen Testaments stehen) als auch die ebenfalls von der oratorischen Passion nachwirkende Einbeziehung von Chorälen oder der allegorische Einsatz von Tochter Zion und Gläubiger Seele stehen im Grunde der Festigung eines deutschen Oratorientyps, der sich von der Kantate, dem dialogischen geistlichen Konzert und dem älteren italienischen Oratorium klar unterscheidet, vorerst entgegen. Tatsächlich setzt Händel für die Brockespassion HWV 48 (1716/17)² — wie jene Zeitgenossen, die diesen Text ebenfalls vertonen — das gleiche Repertoire musikalischer Satztypen mit Rezitativ, Arioso, Arie, Chor und Choral ein wie für seine oratorischen Passionen. Sogar Brockes selbst hat in seinem Textdruck bereits bestimmte Passagen als *Accompagnement* (es sind vornehmlich Jesus-Worte), Arioso, Arie, Arie à 2, Terzetto, Soliloquium oder «Choral der Christlichen Kirche» vorgeschrieben.³ Im wesentlichen befolgt Händel diese Vorgaben. Er greift allerdings neben einigen Kürzungen genau da in den Brockes-Text ein, wo eine rezitativische Betrachtung der Tochter Zion zu ausufernd zu werden droht, und unterbricht diese mit der auf einen zusätzlichen Text komponierten Arie Nr. 36, «Laß doch diese herben Schmerzen».

Ein anderer Eingriff betrifft den «Chor der Jünger» Nr. 6, den die Quellen in zwei musikalischen Varianten überliefern.⁴

1 Vgl. Erich Reimer, Art. «Oratorium», in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1972.

2 *Hallische Händel-Ausgabe (HHA)* I/7, hrsg. von Felix Schroeder, Leipzig 1965.

3 Abdruck in: Willi Flemming, *Oratorium — Festspiel*, Leipzig 1933, S. 92–114.

4 *HHA* I/7, Vorwort S. 9.

Wortlaut bei Brockes:

Wir alle wollen Dich nie verlassen
und Dich ewig lieben.

Zwei Abschriften des Werkes enthalten dafür eine überwiegend altstilige kontrapunktische Entlehnung aus dem *Utrechter Jubilate* HWV 279 mit dem Text:

Wir alle wollen eh' erblassen
als durch solch Untreu' dich betrüben.

Während Silbenzahl und damit Versmaß verändert werden, bleiben die Endsilben reimkompatibel, so daß der Verdacht nicht abwegig scheint, als seien bei Brockes ursprünglich vier statt zwei Zeilen vorgesehen gewesen. Die anderen, ebenfalls sekundären Quellen enthalten demgegenüber einen kurzen, schlichteren musikalischen Satz mit veränderter Wortstellung:

Wir wollen alle eh' erblassen
als durch solch Untreu' dich betrüben.

Die Änderung ist unter musikalischem Aspekt keineswegs zwingend und belegt vor allem, daß die Textvorlage nicht als unantastbar galt, wenngleich im vorliegenden Fall nicht allein der Komponist dafür in Frage kommt. Spezifische, über die oratorische Passion hinausgehende Prinzipien der Vertonung löst diese Passionsdichtung mithin nicht aus.

Auf ein besonders zwingendes Beispiel für den Einfluß einer Textmanipulation auf den Typus des Werkes als Oratorium bei Carl Philipp Emanuel Bach hat indes Ludwig Finscher aufmerksam gemacht.⁵ So reicht die Textvorlage Daniel Schieblers, die der Komponist für das Oratorium *Die Israeliten in der Wüste* (1775)⁶ benutzte, nur bis zu dem Chor «Verheißner Gottes, welcher Adams Schuld vertilgen soll». Dabei treten ausschließlich die Personen der alttestamentlichen Handlung auf; aus Rezitativen, Arien und Chorsätzen setzt sich das Oratorium zusammen. Der neue, vom Komponisten anschließend hinzugefügte Textabschnitt jedoch beginnt mit einem Choral — dem ersten und einzigen im ganzen Werk. Hier wie auch in den folgenden beiden Nummern findet demgegenüber Kommentierung und Betrachtung statt. In dieser Wandlung dokumentiert sich, wie es Finscher treffend formuliert, das «typologische Denken», das letztlich zum Gattungsmodell eines «typologischen Oratoriums» führt.⁷ Was jedoch bedeutet dies?

Carl Philipp Emanuel Bach begnügt sich nicht mit dem gegebenenfalls dialogisierenden Handlungsbericht und seiner Kommentierung durch die handelnden Personen selbst oder durch das im Chor repräsentierte Volk, sondern fügt nachträglich eine gleichsam von außen kommentierende Textschicht ein, die — durchaus im Unterschied zur Kantate — für das Oratorium unverzichtbar scheint. Er nimmt dafür gar eine bemerkenswerte Disproportion in Kauf, die sich daraus ergibt, daß diese Textschicht nicht in das Gesamtwerk eingeflochten ist. Der Textzusatz verteilt sich auf einen Choral, ein Rezitativ (mit der singulären Zuordnung «Eine Stimme») und einen Chorsatz. Damit hebt er sich nicht nur durch die Einbeziehung des Chorals, sondern auch durch die Satzfolge dieser dreiteiligen Gruppe vom Standard des Werkes ab. Während die beiden Israelitinnen und Aaron in der Regel jeweils mit dem Satzpaar Rezitativ/Arie auftreten, gestaltet Bach die Figur des Moses unter dem Aspekt der musikalischen Satztypen weitaus freizügiger. Da stehen Rezitative — auch als *Accompagnati* — allein, oder es wird eine Arie mit Chorpartien gekoppelt. Diese Differenz zu den anderen Figuren ist keineswegs durchweg durch die Textstruktur erzwungen oder auch nur nahegelegt. So wären die Texte der einzelstehenden Moses-Sätze Nr. 12 («Undankbar Volk...») und Nr. 21 («O Freunde, Kinder...») ohne Mühe auf Rezitativ und Arie aufzuteilen, und zwar gerade auch unter inhaltlichem Aspekt.

Bachs Textzusatz am Schluß des Werkes markiert sich musikalisch zunächst durch den einzigartigen Choralatz, zeigt darüber hinaus jedoch mit der Satzfolge eine Analogie zu der Moses zugeordneten. Dies entspricht dem Umstand, daß der kommentierende Außenstehende («Eine Stimme») dramaturgisch der Moses-Figur am nächsten steht. So verschränken sich textstrukturelle und musikalische Befunde zu einer «oratorischen Einheit».

In Carl Wilhelm Ramlers *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* Wq 240 (1787)⁸ benutzt Carl Philipp Emanuel Bach jenen Ramler-Text, der u.a. auch von Telemann oder Scheibe vertont wurde. Handelnde Personen treten überhaupt nicht auf, und der fehlende Bericht erscheint indirekt im Spiegel der poetischen Reflexionen jener im Werktitel angekündigten Ereignisse. Diese Betrachtungen äußern sich musikalisch in vier verschiedenen Stimmenzuordnungen: als Chor, als Solosopran, Solotenor oder Solobaß. Dabei bleibt der Einsatz des Tenors jenen Textpassagen vorbehalten, deren erzählender Anteil oder Gestus dominiert. Es wird also ein noch vertrauter Testo-Effekt genutzt, obwohl sich die Textgrundlage der solistischen Tenorpartien strukturell nicht von der der anderen Stimmen unterscheidet.

5 Ludwig Finscher, «Bemerkungen zu den Oratorien Carl Philipp Emanuel Bachs», in: *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts. Bericht über das Internationale Symposium der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 1988*, hrsg. von Hans Joachim Marx, Göttingen 1990, S. 309-332, speziell S. 317.

6 Ausgabe von Gabor Darvas, Budapest 1970.

7 Finscher, *Bemerkungen*, S. 317-319.

8 Ausgabe von Gabor Darvas, Budapest 1974.

Bachs Vertonung des Textes «Ihr Tore Gottes, öffnet euch...» (als Baßarie Nr. 21) mit einem opulenten Orchestersatz hat später Carl Friedrich Zelter, der zum gleichen Libretto 1807 eine Kantate komponiert hat, dazu veranlaßt, den betreffenden Textabschnitt einfach wegzulassen: Die Befürchtung, daß nach jener «kolossalisch großen und göttlichen Vertonung» jeder andere Komponist nach ihm daran zuschanden werden würde, wog für ihn schwerer als die, eine geschlossen gedichtete Textgrundlage zu amputieren.⁹

Jener beschriebene Evangelisten-Ersatz in Form eines Tenorparts über einer gedichteten Erzählung war freilich auch nur ein Kompromiß zwischen Tradition und neuer Empfindsamkeit. So geißelte Johann Abraham Peter Schulz 1771/74 in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* die Oratorienpraxis mit den Worten: «Dialogische Reden haben da gar nicht statt, weil sie für die Musik sich gar nicht schiken, die weder Begriffe noch Gedanken, sondern bloß Empfindungen schildert. Es ist höchst abgeschmakt, solche Reden, wie man noch bisweilen im Oratorium hört: «Da sprach die Magd zu Petrus, auch du bist einer von ihnen — Petrus antwortete — Nein ich kenne ihn nicht» in musikalischen Tönen vorzutragen. / Also muß der Dichter im Oratorium den epischen und den gewöhnlichen dramatischen Vortrag gänzlich vermeiden, und wo er etwas erzählen oder einen Gegenstand schildern will, es im lyrischen Ton tun.»¹⁰

Zu den Komponisten, die sich diese Haltung zu eigen machten, gehört Johann Friedrich Reichardt. Sein Oratorium *Die Erscheinungen Jesu, oder die Jünger am Grabe des Auferstandenen*, mit dem Reichardt 1785 meinte, den von ihm beklagten Mangel «an guten musikalischen Dichtern» lindern zu helfen, indem er ein Gedicht des Königsberger Librettisten Kreuzfeldt vertonte, enthält weder einen Textanteil für den Evangelisten noch eine (madrigalische) Dichtung im Sinne des Oratoriums. Vielmehr treten die Jünger Jesu einzeln oder als Gruppe — in diesem Fall mit dem allein achtmal an verschiedenen Stellen eingefügten Text «Er ist erstanden / Von seinem Falle, / Wir sahn ihn alle.» — sowie Maria in wörtlicher Rede hervor.¹¹

Eine derartige Reihung von nachgedichteten Äußerungen biblischer Personen konnte freilich keinen tragfähigen Weg aus der Krise um das Selbstverständnis des Oratoriums weisen. Und erst recht erhob jenes Extrem dieser Richtung, das Haydn 1796 mit der textierten Umarbeitung der *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*¹² schuf, keinen gattungsbestimmenden Anspruch, auch wenn hier der Einfluß der Textgattung auf die musikalische Gestaltung in Form von sieben Adagio-Sätzen evident ist. Gleichwohl korrespondiert ein solcher Werktyp mit Ferdinand Hands Charakterisierung des Oratoriums als «das lyrische ernste Drama in musikalischer Darstellung, ohne Action».¹³ Haydns *Sieben Worte* sind aber auch dank ihres Bibelworttextes — zudem als ausschließliche und sogar als punktuell selektive Textgrundlage — ein Ausnahmewerk. Dies gilt um so mehr, als selbst in der *Schöpfung* der wörtliche Bibeltext der Rezitative als archaisches Relikt figuriert.

Aus der Zeit zwischen den großen Oratorien Haydns und Mendelssohns soll uns hier ein Werk beschäftigen, das nach 1820 eine ähnlich dominierende Rolle spielte wie Grauns *Tod Jesu* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: *Das Weltgericht* von Friedrich Schneider (1819).¹⁴ Arnold Schering sah darin «geradezu einen neuen Oratorientyp [...], dessen wesentlichster Zug in größtmöglicher Verkürzung des Ariengesangs zugunsten breiter Entfaltung von Chorwirkungen bestand.»¹⁵ Es bleibt jedoch fraglich, ob diese Dominanz des Chores, deren triviale Hintergründe Martin Geck aufgedeckt hat¹⁶, tatsächlich Ausdruck eines neuen Konzepts ist. Dagegen spricht auch die Nähe zur romantischen Oper, die sich gerade in den Chören äußert.

So problematisch die musikalische Anlage des Werkes als Oratorium scheint, so bemerkenswert ist jedoch der Librettist August Apel, und zwar nicht nur wegen seiner ausdrucksstarken und gegenüber der biblischen Vorlage originellen Dichtung, sondern im Grunde noch mehr deshalb, weil er den Komponisten mit teilweise sehr exakten, profilierten Vorstellungen zur Vertonung bedrängte. Beispielsweise fordert er am Ende des ersten Teils zu den Chören der Gläubigen und der Eroberer den «Schall der Todesposaune. Ich denke sie mir als einen oder zwei tiefe Akkorde von Russischen Hörnern, die gewaltig eintreten an gehörigem Ort. Bei ihrem Eintritt verstummt plötzlich der Chor der Krieger, der Chor der Gläubigen singt aber ungestört, doch ohne Instrumentalbegleitung seine Melodie zu Ende.»¹⁷ Trotz mancher Erweiterungen und Änderungen hält sich Schneider im wesentlichen an diese für einen Librettisten sehr unüblichen Vorgaben. Um so unausweichlicher freilich wird der Vorgang zu einem Beleg für die Erfindung eines Textes unter Berücksichtigung einer vorab fixierten Eingrenzung musikalischer Darstellungsmittel.

In Schneiders *Weltgericht* können sich jedoch auch Textstrukturen verbindlich auf den musikalischen Satz auswirken. Das Oratorium enthält mehrere Choralsätze, die übrigens noch nicht auf jene Skepsis stießen wie die im nur 17 Jahre jüngeren *Paulus* von Mendelssohn und die zumeist dem Chor der Gläubigen oder dem Chor der Märtyrer zugeordnet sind. Selbstverständlich grenzt Schneider den Chor der Engel, aber auch andere Gruppen,

9 Hinweis im Vorwort von György Balla der o. g. Ausgabe (ohne S.).

10 Zit. nach der Auflage 1787, S. 497.

11 Johann Friedrich Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, 1. Band, Berlin 1782, S. 128-131.

12 Joseph Haydn, *Werke XXVIII/2*, hrsg. von Hubert Unverricht, München/Duisburg 1961.

13 Ferdinand Hand, *Asthetik der Tonkunst II*, Jena 1841, S. 571; zit. nach: E. Reimer, Art. «Oratorium», S. 5.

14 EDM, Bd. 94, hrsg. von Volker Kalisch und Thomas Kohlhasse, München 1981.

15 Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, S. 399.

16 Martin Geck, «Friedrich Schneiders «Weltgericht». Zum Verständnis des Trivialen in der Musik», in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1967, S. 97-109.

17 August Apel in einem Brief vom 25. Juli 1815 an Friedrich Schneider; abgedruckt im Vorwort zu: EDM, Bd. 94, S. VI.

aus dieser exponierten Kompositionsweise aus. So werden in diesem Fall bestimmte Textträger — wenngleich nicht konsequent durchgeführt — zum Auslöser kompositorischer Entscheidungen.

Auch die Entscheidung, an welchen Stellen Fugen, denen im 19. Jahrhundert ebenfalls ein archaisierender und damit exponierter Charakter zukommt, zur Vertonung eingesetzt werden, ist textstrukturell bedingt. Schneider bezieht fünf Fugen ein, und zwar in der Regel mit einer oder mehreren Fugendurchführungen, einer kurzen Engführung, in der die fugische Struktur zerbricht, und einem oder mehreren abschließenden homophonen Blöcken. Unter diesen Fugen befinden sich die Schlußchöre aller drei Oratorienteile. Es werden mithin bestimmte Punkte der Textstruktur musikalisch markiert — eine Methode, die uns beispielsweise aus der vormals lange gebräuchlichen Fugenvertonung der Schlußteile von Gloria und Credo in der Messe («Cum sancto spiritu» und «Et vitam») vertraut ist.

Je mehr im 19. Jahrhundert das Oratorium in seiner Identität in Zweifel gezogen wird — und dies betrifft sowohl seine Funktion als auch inhaltliche, poetologische und musikstilistische Fragen —, desto individueller erscheinen die Kopplungen und Rückkopplungen zwischen Textstruktur und Musik. Ihr Changieren spiegelt jenen gesteigerten Legitimationsdruck wider, der im 18. Jahrhundert eingesetzt hatte.

(Universität Leipzig)